

MUDAR O REGISTO

DA FONOGRAFIA CONSIDERADA DO PONTO DE VISTA POÉTICO

Gustavo Rubim

Haverá lugar para a ideia do fonógrafo enquanto máquina poética?

Será legítimo falar de uma poética do fonógrafo?

Para tais perguntas podemos imaginar uma resposta a dois tempos. Em primeiro lugar – mas não se trata de hierarquia – responderemos num plano que é simultaneamente teórico e etimológico. Com efeito, a fonografia deixa-se aproximar, pela sua própria definição, da ideia mesma de poesia: *a escrita da voz*, a inscrição gráfica da *phôné*, a grafia servindo de veículo à transmissão e ao registo da sonoridade vocal. Porque é indiscutível ser assim que uma certa ideia da poesia nos chega da proveniência grega: na poesia, o poeta *fala*, mesmo que nem sempre fale em seu nome. A precedência da fala sobre a grafia (agora sim, precedência hierárquica) é constitutiva desta velha noção “fonográfica” (entre aspas, claro) da poesia, com toda a distância histórica que a separa da invenção do fonógrafo – da máquina com esse nome – e mau grado todas as dúvidas que sempre rodearam a escrita alfabética como dispositivo de gravação efectiva (verdadeira) da voz que a precede (em todos os sentidos). Se a escrita pôde aparecer como simulação, mesmo falsificação, do discurso falado, isso só confirma esta metafísica da voz na sua radical desconfiança quanto aos poderes singulares atribuídos à escrita. A antiguidade desta concepção não é, por outro lado, motivo para a afastarmos em absoluto da invenção histórica, muito recente, do fonógrafo. Pelo contrário: a narrativa já clássica da evolução dessa máquina, de Edison aos “nossos dias”, faz-se precisamente em torno do objectivo instrumental da gravação, do *graphós*, face à voz ou aos sons que se pretendem registados com uma precisão crescente, isto é, com uma “verdade” ou “autenticidade” sempre maior em cada passo dessa evolução.

Máquina da era da reprodutibilidade técnica, no sentido de Benjamin, o fonógrafo não se separa por isso da lógica da *mímesis*, da representação da verdade, da oposição (metafísica) entre verdade e representação, da distin-

ção, necessariamente hierárquica, entre o original e as cópias. Basta pensar no êxito das gravações ditas “ao vivo” (*live*), ou no conceito de “alta fidelidade” que se expandiu à designação abreviada da própria máquina como *hi-fi*. Mesmo agora, na era do disco compacto, há o prestígio acrescido das transcrições feitas a partir da “master tape” e não desapareceu o desejo de fidelidade ao som “original” das primeiras gravações. E se a experiência da aura, mesmo no sentido cultural do termo, tivesse enfraquecido com o progresso do fonógrafo, já seria tempo de quase não haver público para concertos cujo traço distintivo é, afinal, o da execução *em presença* da música e do canto. A máquina fonográfica nunca deixou de ser comandada pelo desígnio de funcionar *como que em presença*, ou seja, segundo o modelo da presença da coisa-em-si (som ou voz) ao ouvido do auditor.

Som ou voz. Esta equivalência, assinalemo-lo no termo deste primeiro tempo de resposta, pode também ouvir-se como disjunção no plano teórico. Não há perfeita sobreposição de sentido entre a *phôné* e o *phônétikós*: este, o adjectivo, pode indicar o que concerne ao som *ou* à palavra, a uma coisa *ou* à outra, sendo preciso distingui-las (tal como, aliás, a própria *phôné* se pode referir à voz *ou* ao som de instrumentos: a mesma palavra significa coisas distintas). A disjunção, veremos adiante, não é indiferente.

Recordo a pergunta: será legítimo falar de uma poética do fonógrafo?

O segundo tempo da resposta recebe outro enquadramento. De facto, não pode haver, para esta pergunta *e* para um leitor de poesia moderna portuguesa, senão uma resposta afirmativa. Porque esse leitor não tem forma de esquecer que foi Camilo Pessanha quem converteu, num soneto célebre, a máquina de gravar sons em poderoso emblema poético. O soneto intitula-se “Fonógrafo” e recordaremos já de seguida o seu texto, pois é do soneto de Pessanha que se trata aqui e é à luz ou à sombra do seu texto que a pergunta se coloca. Entretanto, convirá ressaltar que a pergunta faz sentido, apesar da existência do soneto, precisamente porque o mesmo leitor estará consciente de que tal soneto sobrevive consideravelmente isolado no transporte da máquina fonográfica para o espaço da poesia. Formular a pergunta equivale, portanto, a considerar a hipótese de o mesmo soneto constituir uma tentativa falhada ou pelo menos limitada de explorar as virtualidades poéticas do fonógrafo, nunca mais retomadas na poesia moderna portuguesa, ao contrário do que aconteceu com outras máquinas. O que não significa que ele, fonógrafo (já como gira-discos ou *pick-up*), não esteja de outros modos presente ou subjacente em poemas e livros da poesia moderna portuguesa. Veja-se o caso exemplar de *Arte de Música*, em cujo posfácio Jorge de Sena explicitamente reconhece o que ficou devendo a sua cultura musical à audição repetida de determinadas gravações de peças musicais, algumas das quais expressamente mencionadas em notas aos poemas desse livro. Mas que a máquina mesma, o mecanismo fonográfico, ficasse confinado à celebração

de Pessanha, é um dado que apenas contribui para realçar esse gesto de uma modernidade histórico-poética comparável à das primeiras e muito isoladas reflexões de Almada Negreiros sobre a arte cinematográfica.

Se há então uma poética do fonógrafo, que nos chega pela mão de Pessanha, e se ela se oferece à leitura numa estreita conexão com a máquina mesma – isto é, se o título do soneto indica a tematização da fonografia –, será caso para perguntar ainda se as leituras que o soneto foi gerando não bastam para responder à pergunta e para identificar o teor e o sentido da poética do fonógrafo segundo Camilo Pessanha. Como era de prever, julgo que não, de outro modo nem estaria aqui propondo outra leitura. Aliás, é difícil dizer-se com rigor que o soneto “Fonógrafo” alguma vez tenha sido lido. Bem mais do que isso, ele foi sobretudo assimilado a um aspecto da poética simbolista que os exegetas de Pessanha deram como adquirido que este último subscreveu sem alterar: a valorização da música como modelo supremo da própria arte poética (é de regra citar neste ponto o verso de Verlaine: *De la musique avant toute chose* – e não serei eu a quebrar a regra). Em virtude da assimilação, “Fonógrafo” surge à tradição crítica como exemplo programático ou, pelo menos, paradigmático, de uma escrita sustentada, em última instância, pela retórica da sinestesia. O som combina-se, conjuga-se ou funde-se com a imagem e com o olfacto, produzindo ou sugerindo uma experiência sensorial integrada, da mesma forma que a unificação entre música e palavra dá acesso à síntese do intelecto com os sentidos numa única experiência: a experiência de ler o poema.

Não interessa agora contestar a validade desta conclusão. O importante é realçar que ela depende da existência de dois textos. Antes do poema “Fonógrafo”, pressupõe-se, além do verso de Verlaine que tive ocasião de citar, o texto (no sentido amplo desta palavra) de toda a estética simbolista sem cujo conhecimento o poema não poderia ser interpretado daquela forma. E é claro que tal conhecimento fica também atribuído a Camilo Pessanha, desde logo que este mesmo soneto contribui decisivamente para incluir Pessanha no âmbito de uma escrita poética intencionalmente “simbolista”. Ora, acontece que o recurso a semelhante chave de leitura institucionalizada, não só deixa de fora a singularidade do “fonógrafo” enquanto emblema poético (que não vem de Verlaine nem de qualquer outro poeta do movimento simbolista francês), como ainda esquece um outro texto que foi já de facto apontado como estando em relação directa com a escrita deste soneto. Com efeito, na sua agigantada edição da *Clepsidra*, de 1969, João de Castro Osório reclamou a descoberta de laços evidentes entre o poema de Pessanha e um texto de Wenceslau de Moraes onde o fonógrafo é igualmente protagonista, texto esse incluído no livro *Paisagens da China e do Japão*. À revelia de todos os juízos pouco abonatórios que rodeiam, hoje, a figura de João de Castro Osório, entendo que esta indicação é preciosa do ponto de vista crí-

tico, mostrando bem a que ponto a familiaridade de Castro Osório com a obra de Pessanha fica longe de se reduzir às liberdades que tomou na edição e fixação dos poemas.

O capítulo de *Paisagens da China e do Japão* onde figura o episódio do fonógrafo intitula-se “A Primavera” e apresenta um pormenor inicial não desprezável: está dedicado a Camilo Pessanha. Na minha leitura, tomo o soneto por “resposta” poética à prosa de Wenceslau, mau grado a cronologia conhecida dos textos recomendar justamente o oposto. De facto, a versão mais antiga de “Fonógrafo” foi publicada em 1899, mas datada de “Macau 1896”; o livro de Wenceslau de Moraes editou-se pela primeira vez em 1906, embora o capítulo “A Primavera” apresente, no fim, a data “1899”. E, para mais, 1899 marca o ano em que Wenceslau trocou Macau pelo Japão, interrompendo assim o contacto mais directo entre os dois escritores e amigos, ambos professores no liceu da cidade chinesa. Não podendo, pois, socorrer-me da biografia, restam-me os textos, que transcrevo na ordem que me interessa. Primeiro, então, o episódio do fonógrafo em “A Primavera”, onde Wenceslau lhe chama, aliás, “grafofone”. A cena passa-se na cidade de Kobe (cito a partir da 2ª edição de *Paisagens...*, Lisboa, 1938, p. 40-43; actualizo a ortografia):

Pois foi naquele dia, que eu, em vez de ir divagar pelos campos, como os pardais, – já não digo: (ir vender cestos e vassouras) pelas ruas... – que eu me engravatei cuidadosamente e fui bater à porta dum amigo. Tratava-se duma festa de crianças, o que é dizer, duma estopada para adultos. Efectivamente, exhibia-se, em frente duma dúzia de meninos e de outra dúzia de pessoas circunspectas, um grafofone americano; grafofone, ou coisa parecida; um *phone* qualquer em todo o caso; que isto de *phones*, para quem cursou aulas de física há perto de trinta anos, é de uma complicação tal, que nunca a gente chega, por mais que se aplique, a falar com segurança do assunto.

Mal lhes posso agora traduzir a dolorosíssima impressão, que a festa me deixou. Ratice minha, sem dúvida. Introduzia-se numa caixa um cilindro apropriado para o caso e dava-se corda ao instrumento... mas a quem estou ensinando o padre-nosso!... Então, um americano fanhoso, embirante, assim com ares de bêbedo e ademanos de exibidor de saltimbancos, [...] falava ao público, anunciava a casa construtora em Nova York, e o que em seguida iria ouvir-se. Eram cançonetas chulas, solos de flauta, estrondos de orquestra, devaneios em viola, discursos grotescos; e tudo aquilo, e as vozes do público que ria, que vociferava, que dava palmas, que pedia *bis*, crianças berrando, damas mal sufocando o riso, cavalheiros atirando chufas, tudo aquilo, distintamente, saía da caixa enfeitada e enchia a sala onde me achava, como se uma multidão de patuscos, vindos da América, vindos do inferno, a tivesse invadido de surpresa.

Mas que tristeza imensa!... Como eu amaldiçoava, naquela hora, estas invenções da época, estes engenhos surpreendentes, monstruosos, que vêm zombar da vida, e assassinar arte, enlevos fugazes que passam, reminiscências, saudades, tudo o que é doce ao espírito... porque, – afirmo-o tanto quanto as palavras me podem traduzir o pensamento, – porque, no fim de contas, ficou-me uma desconsoladora noção de desprestígio da existência, e de troça às leis do mundo, à lei da sucessão dos factos no tempo; e vi em pensamento um bando de velhinhos alquimistas largarem as retortas, por um momento, e virem bradar à criação, fitando o céu às gargalhadas: – «não tenhas imposturas, sabemos tanto, fazemos tanto como tu!...» – Já não bastava a fotografia, esta artimanha irreverente, que vai implicar com os ausentes, com os defuntos, com o mundo distante, dando-nos em troca da sentida recordação, que guardávamos, o fantasma, em contornos, do que fugiu dos nossos olhos. Agora é o grafophone, que eterniza os sons, a voz dos de longe, a voz dos que morreram. Morte, ausência, já não têm razão de existir nos dicionários. Para o caso a que me refiro, cá continua o americano embirrantando a vomitar os seus discursos, os músicos a tocarem, os cantores a cantarem, o público a rir, a chorar, a aplaudir, a chalaçar. Passaram-se assim as cenas há dois anos, há cinco anos, há dez anos. Estará a estas horas o americano morto, coisa de alguma bebedeira mais forte, que o prostrou? a criança, que chorava, dormirá também num túmulo, coitadita? a dama, que ria, estará doida, num asilo? o homem, que aplaudia, num cárcere, cumprindo uma sentença? Nada importa. A máquina chama-os, reúne-os, ressuscita-os, renova-os para a pândega dum momento da existência; o passado é presente; e a máquina agita-os, empurra-os para o interior das nossas casas, para nos divertirmos à custa deles mesmos...

Longa citação e, no entanto, incompleta. Mais adiante veremos a coda que suplementa estes parágrafos e na qual se dá o confronto directo entre técnica e natureza, ou, nos termos de Wenceslau, entre máquina e Primavera. Para já e conforme prometido, o soneto de Pessanha, nos seus exíguos e regulamentares catorze versos:

FONÓGRAFO

Vai declamando um cómico defunto.
 Uma plateia ri, perdidamente,
 Do bom jarreta... E há um odor no ambiente
 A crypta e a pó, – do anacrónico assunto.
 Muda o registo, eis uma barcarola:
 Lírios, lírios, águas do rio, a lua.
 Ante o Seu corpo o sonho meu flutua

Sobre um paúl, – extática corola.
Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
Dum clarim de oiro – o cheiro de junquilhos,
Vívido e agro! – tocando a alvorada...
Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebra-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!

Postos em sequência, esta ou a inversa, os dois textos mostram-se quase incomensuráveis. Mas não se trata de aferir qualidades. Antes de mais, há que reconhecer motivos comuns, quase idênticos em certos passos. A voz do “cómico defunto” que no poema de Pessanha “vai declamando” transporta-nos, sem qualquer enquadramento prévio, para uma cena análoga à dos “discursos grotescos”, quem sabe se proferidos pelo mesmo “americano fanhoso” com que Wenceslau de Moraes parece embirrar especialmente. E a “plateia que ri” (perdidamente), no soneto de Pessanha, tem um correlativo muito aproximado no “público que ria, que vociferava, que dava palmas” da prosa incomodada de Wenceslau. Já as sequências musicais parecem sensivelmente distintas, salvo o traço comum da diversidade de registos contidos no mesmo cilindro e alinhados na mesma gravação. Por último, não esqueçamos que a narrativa de Wenceslau está globalmente enquadrada pelo título “A Primavera” e que o soneto de Pessanha fecha com esse verso onde a Primavera como que eclode no ponto exacto em que o fonógrafo cessa de tocar: *Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!*

Agora, respondendo à nossa pergunta, deveríamos dizer que o texto de Wenceslau de Moraes, mais do que responder negativamente, como parece fazê-lo no plano literal, obriga a pensar na existência, não de uma, mas de *duas poéticas* do fonógrafo. E essa duplicação não depende apenas das diferentes assinaturas destes textos, dos nomes que os subscrevem, a partir dos quais se poderia facilmente pensar no abismo que separa a poética (em prosa) de um bebedor de chá da poética de um fumador de ópio. É tentador mas enganoso (até porque não é certo que em 1896, se a datação do soneto estiver correcta, Pessanha fosse já o opiómano que veio a ser). E enganoso, desde logo, por reduzir substancialmente o alcance da experiência de Wenceslau de Moraes perante a “máquina enfeitiçada” vinda da América para lhe manchar, dir-se-ia indelevelmente, a memória da Primavera em Kobe. Por divertida e anacrónica que nos soe, é de uma reacção bem moderna que se trata, uma reacção que leva longe a compreensão dos efeitos da fonografia. Não é aí que ela se distingue da de Pessanha, mas antes nesse traço que faz dela, precisamente, uma reacção. Ou seja, na característica que permite distinguir naquela prosa uma *poética reactiva*.

O que, em Wenceslau, reage ao “grafofone” começa por ser o próprio Wenceslau e, de alguma forma, ele o sabe (quando diz “Ratice minha, sem dúvida”, por exemplo). Perante a máquina, que é visivelmente para ele uma novidade a que nunca assistira, Wenceslau quer persistir o mesmo Wenceslau que era antes de conhecer a máquina. Nem mesmo a distância entre o episódio e a escrita que o relembra, introduz qualquer desejo de alterar a posição de ignorância, de desconhecimento, face a um aparelho que desafia “quem cursou aulas de física há perto de trinta anos”, e de superar de algum modo esse óbice que o faz sentir-se impedido de “falar com segurança do assunto”. O texto não pode, nem quer, oferecer-se senão na qualidade de tradução *a posteriori* de uma “dolorosíssima impressão” recebida pelo *mesmo* Wenceslau que no-la tenta traduzir. Nada senão a dor, aquela “tristeza imensa” perante “estas invenções da época”, move o texto de Wenceslau, no seu esforço de registar a reacção do sujeito perante a máquina que pôs e continua pondo o sujeito em crise. Trata-se mesmo de justificar essa reacção pela “desconsoladora noção de desprestígio da existência” que, à distância do episódio vivido, constitui o sentido reconstituído desse episódio. A operação de reconstituição perfila-se, aliás, contra a lógica do gramofone, o aparelho que “eterniza os sons” de um instante sem cuidar dos instantes seguintes, numa espécie de eterno retorno que subtrai os sujeitos gravados à continuidade subjectiva da sua própria existência e ao dispositivo que garante essa continuidade, a saber: a memória, a “recordação”. Wenceslau reage ao gramofone *em nome da memória*, da memória ameaçada pela máquina festiva capaz de ressuscitar tudo o que já passou, que já é passado, “para a pândega dum momento da existência”.

Muito penetrante este entendimento do gramofone, que de modo nenhum o confunde com o inócuo arquivo a que muitos, hoje, o reduzem (como se o arquivo garantisse a presença quase tangível do arquivado). Ou que, então, se apercebe claramente das consequências do arquivo, da desapropriação implicada em qualquer arquivo, se não for caso para falar de autêntica *expropriação*. O problema do breve ensaio de Wenceslau é dar aqui mais importância ao *phone* do que ao *grapho*, quer dizer, subestimar, em tudo quanto lamenta, o que se deve, menos às complicações da substância física do som, do que ao processo gráfico designado pela outra metade da palavra que perturba a segurança do seu discurso. Não deveria um escritor ser sensível à escrita, não ficar insensível à questão da escrita quando esta se lhe depara com tamanha evidência? Que a técnica destes “engenhos surpreendentes” deva designar-se como uma técnica de escrita, uma *grafotécnica*, se o abuso terminológico me for consentido, eis um ponto a que Wenceslau de Moraes permanece indiferente ao longo do seu texto, mesmo quando lucidamente distingue as afinidades da fonografia com a fotografia. Indiferente ou cego? Haverá para Wenceslau de Moraes alguma espécie de con-

tacto, por semelhança ou por contiguidade, entre o acto de escrever a que ele mesmo se entrega e os processos de inscrição e registo em que consistem quer a fonografia, quer a fotografia?

O poema de Pessanha funciona, deste ponto de vista, em termos completamente diferentes. De facto, o título “Fonógrafo” encabeça o texto do poema como se a possibilidade de mimar o fonógrafo em actividade estivesse sem dificuldades ao alcance do poema: o soneto acompanha uma sucessão de registos fonográficos transcrevendo-a para a sua linguagem sem obstáculos que incompatibilizem uma escrita com a outra. No lugar da poética reactiva, temos o que, por analogia, se pode chamar uma *poética interactiva*. É preciso que o poema suponha um meio comum para que a transcrição, isto é, o transporte do fonógrafo para o poema, se faça de tal modo que o poema surge como resultando da audição do fonógrafo, sem a intermediação de qualquer filtro psicológico, sentimental ou afectivo. A enunciação impessoal do primeiro verso – *Vai declamando um cómico defunto*. – simula, não a perfeita contemporaneidade dos dois registos (poemático e fonográfico), mas a dependência em que o poema se encontra face ao que lhe é proposto pelo fonógrafo. O fonógrafo *gera* o poema. Nenhum começo, nenhuma experiência anterior à declamação do “cómico defunto” está na origem do poema. Nem a história de quem fala no poema, sequer a micro-história que o conduziu à audição deste “cómico”, nem a história do próprio “cómico” já “defunto”, anterior ao momento em que declama, interessam ao poema. O poema (e, por conseguinte, o fonógrafo) *suprime a memória*. Ou melhor: o poema acolhe esse dado inicial da inscrição fonográfica que consiste na supressão da memória anterior à própria inscrição. O “cómico” declama na qualidade de “cómico” inicialmente “defunto”, como se a sua declamação fosse um acto sem passado. A inicialidade desta morte – que de algum modo substitui o verso famoso de Verlaine por outro que dissesse: “De la mort avant toute chose” – transparece ainda mais se notarmos que a expressão “cómico defunto” se pode ler em dois sentidos: o do comediante que já faleceu ou o do morto que diz coisas com muita graça. (Neste segundo caso, estaríamos mais perto das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o romance de Machado de Assis, do que das *Memórias de um Pinga-Amor*, o livro de Groucho Marx.)

A primeira estrofe do soneto distingue, tão claramente quanto possível, dois efeitos do discurso deste “cómico defunto”, que é, em simultâneo, uma das mais felizes e mais patéticas personagens da poesia moderna portuguesa. Em primeiro lugar, o efeito registado no próprio cilindro do fonógrafo, ou seja, o riso da plateia que o ouve (“Uma plateia ri, perdidamente,...”) ou ouviu durante a gravação (que é, portanto, uma gravação “ao vivo”). Mas, em segundo lugar, há o efeito provocado por este espectáculo (de *stand-up comedy*, presume-se) *depois de gravado*: trata-se desse “odor no ambiente”,

que, de acordo com a condição já defunta do nosso “cómico”, é um odor “A crypta e a pó...” – um cheiro a coisa morta e enterrada, parafraseando grosseiramente os termos de Pessanha. Vê-se com muita facilidade que Pessanha chega, logo na abertura do soneto, ao ponto que Wenceslau de Moraes sublinha na parte final da sua prosa: o efeito *espectrógeno* da fonografia, o seu poder de, à semelhança da fotografia, criar fantasmas. Ou seja, conforme diz antecipadamente o primeiro verso, o poder de pôr os mortos a falar. Contudo, esse poder não é separável da natureza da declamação, do uso da linguagem pelo “cómico defunto”. De facto, o odor a “crypta e a pó” vem, no quarto verso, “– do anacrónico assunto” e a rima defunto/assunto apenas acentua esse laço entre o discurso e o tempo. Um laço que explicará, se quisermos, a tão prematura identificação com o fonógrafo de um poeta que chamou ao seu único livro de poemas *Clepsydra*. E, de resto, não deixaremos de anotar essa curiosa aproximação à poesia que o verbo “declamar” estabelece para a actividade discursiva do “cómico defunto”. Não é, afinal, um dos mais interessantes efeitos do primeiro verso do soneto a possibilidade de tornar quase indestrinçáveis a voz do “cómico defunto” e a voz inscrita do próprio poeta que nesse primeiro verso (re)começa a falar?

Mas o fonógrafo de Pessanha não é exclusivamente uma máquina declamatória, nem esta cena inicial esgota a sua significação poética. Numa espécie de *zoom*, que marca toda a diferença em relação à prosa de Wenceslau, o poema concentra-se na passagem do registo discursivo para o registo musical. “*Muda o registo*,” diz o primeiro verso da segunda quadra, notando como um verdadeiro acontecimento a irrupção de uma “barcarola” (quem sabe se um desses “devaneios em viola” que passam a correr na enumeração de Wenceslau). E, no começo do primeiro terceto, o registo “*Muda outra vez*” e Pessanha ouve agora os “estribilhos/ Dum clarim de oiro”, o que, sobre tudo o mais, indica, mesmo no interior da música, a possibilidade da variação numa série de múltiplos registos gravados, residindo aí, do ponto de vista poético, uma virtualidade essencial da máquina fonográfica. O poema lê o fonógrafo como aparelho capaz de desdobrar a experiência estética, desdobramento esse que se configura traço essencial da sua aliança com a poesia. A diversidade de experiências que Pessanha vai retirando de cada “registo” cria, no interior do poema, sulcos para vários poemas possíveis (o poema, ou elegia, do “cómico”, o poema da “barcarola”, o poema do “clarim”) – e isso é o que o fonógrafo traz de essencialmente novo, o seu poder de transformar a própria relação com a arte e de induzir correspondências que sobrepassam o domínio estrito de cada arte.

Precisemos: o fonógrafo deixa de ser, em Pessanha, arquivo ou armazém indiferente de toda a sorte de sons graváveis, para se constituir máquina alegoricamente orientada no sentido que vai da voz à música, da palavra ao som musical. É como se, na perspectiva do fonógrafo, a palavra se tivesse

convertido em coisa do passado. E no fonógrafo se cumprisse uma espécie de futuro prometido à música. A fonografia não se inscreve aqui enquanto escrita comandada pela voz, ditada pela *phôné*, mas, em vez disso, como escrita que se liberta da voz (que nela começa por morrer) para chegar a ser uma escrita sem voz, uma escrita além da voz.

Ora, sendo a voz figura emblemática da dimensão natural implicada na fala poética, os regressos da natureza ao longo do poema – “Lírios, lírios, águas do rio, a lua.”, “o cheiro de junquinhos,/ Vívido e agro!” – tornam-se tanto mais estranhos quanto parecem ser efeitos inseparáveis da máquina musical que os origina. Mas que modo de originar é este, se na verdade não pode ser um modo natural, se não pode senão ser o modo induzido pela mediação técnica da fonografia e pela mediação artística da música? Como pode a natureza aparecer enquanto efeito da técnica e da arte?

Os regressos da natureza não se inscrevem aqui como regressos à natureza, a uma natureza anterior à técnica e à arte. Convém recordar que a “barcarola” designa uma canção de gondoleiros, evocando portanto um cenário mais elaborado e culturalmente mais conotado do que pode sugerir uma leitura naturalista do verso “Lírios, lírios, águas do rio, a lua.” No verso seguinte, para mais, surge inscrita a palavra “sonho” – “Ante o Seu corpo o sonho meu flutua” – e o efeito da “barcarola” assemelha-se assim a uma *rêverie* ou alucinação amorosa metonimicamente ligada ao imaginário veneziano da canção gravada. Em rigor, não pode portanto falar-se em sinestesia, implicando esta a ideia de passagem de um sentido para outro sentido no plano da experiência sensorial: a qual dos cinco sentidos se pode confinar uma experiência que é da ordem do “sonho” e um “sonho” que é culturalmente motivado? A mesma questão, no entanto, já não parece pertinente quando lemos, no primeiro terceto, a directa referência ao “cheiro de junquinhos” na sequência imediata da audição “Dum clarim de oiro”, sobretudo dizendo-se esse cheiro “Vívido e agro!”. Aqui, passamos da audição ao olfacto abruptamente, sem que se entreveja laço de conexão lógico-simbólica que sustente o transporte dos “estribilhos” do clarim para o “cheiro de junquinhos”. Relativamente à estrofe anterior, porém, este terceto marca ainda um outro movimento: o da transição da noite (“a lua” evocada pela “barcarola”) para o dia, uma vez que os sons do clarim estão, diz o terceiro verso após a intercalação olfactiva, “tocando a alvorada...” Poderíamos, então, dizer que a correspondência entre o toque do clarim e o intenso cheiro dos junquinhos se opõe à que liga a barcarola aos lírios, de tal forma que se estes aparecem como flor nocturna associada à lua, aqueles teriam uma propriedade (o cheiro) capaz de sugerir, por si só, a intensidade vital do raiar do dia. O cheiro – “Vívido e agro!” – toma assim o segundo sentido de uma transição de dentro para fora, do interior do sonho para a exterioridade dos sentidos, sendo que antes do sonho o espaço ou “ambiente” criado pelo

fonógrafo era ainda mais fechado: o da “crypta” resultante “do anacrónico assunto” a que se entregava a declamação do “bom jarreta”.

Mas se, justamente, o odor a “crypta e a pó” resultava do “anacrónico assunto”, declarando-se desde logo como “odor” metafórico ou metonímico, em todo o caso retórico, visto que inseparável da retórica do “cómico defunto”, a sensorialidade do “cheiro de junquinhos” também não faz o que parece fazer – naturalizar a metáfora do toque de “alvorada” – sem passar pelo processo técnico da fonografia, isto é, sem o impulso decisivo do acontecimento marcado no início do terceto: a alteração do *registo* que “*Muda outra vez*”. Não há, pois, passagem gradual, natural, do sonho aos sentidos, do interior para o exterior, mas uma descontinuidade de tal modo marcada que a diferença entre a barcarola e os estribilhos do clarim é, segundo a expressão corrente, como da noite para o dia. Tanto assim que a irrupção aparentemente naturalizante, isto é, o aparente regresso à natureza produzido pela inscrição do “cheiro de junquinhos” se faz pela exibição da distância, mesmo da interrupção, que a metáfora vem marcar na *mímesis* do registo musical. É o efeito dos travessões, dos “sinais gráficos” que, como notou Esther de Lemos, cortam a continuidade da frase em que se atravessam e “marcam perfeitamente o isolamento da nota olfactiva” (Lemos 1981, p. 112): “Muda outra vez: gorjeios, estribilhos/ Dum clarim de oiro – o cheiro de junquinhos,/ Vívido e agro! – tocando a alvorada...” Esse isolamento inapagável assinala, por efeito da tmesis sintáctica, a inaudível, mas não imperceptível, diferenciação de registo que torna possível, se for possível, uma sinestesia sem síntese, uma analogia sem identificação, uma metáfora sem totalização simbólica.

O poeta, cuja voz oscila entre o registo do registo fonográfico e a inserção das figuras para que o registo o transporta, tem sem dúvida a tendência para se fazer representar como *voz da natureza*. Não é isso, afinal, o que acontece na última estrofe do poema, a estrofe em que vemos por fim interpretado o silêncio do fonógrafo, o silêncio que sucede ao último registo, nos termos de uma tripla imagem natural? Recorde-se:

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebra-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!

Que poética é esta, capaz de extrair do silêncio posterior ao toque de “alvorada”, gravado no fonógrafo, a visão, a eclosão, o acontecer da própria manhã, talvez mesmo dessa espécie de manhã das manhãs que é uma manhã de Primavera?

Formulo a questão, antes de mais, para estabelecer um paralelo entre esta estrofe e a coda de Wenceslau de Moraes que acima ficou por transcrever. Coda que não termina o texto intitulado “A Primavera”, mas suplementa

a longa narração da experiência do primeiro contacto com a máquina fonográfica e antecede um último bloco em que também é protagonista uma “Primavera”, mas agora sob a forma de rapariga japonesa com esse nome (“O-Haru San, a Senhora Primavera”, na tradução de Wenceslau, p. 45 da ed. cit.). Lembro ou faço notar que o texto “A Primavera”, dedicado a Camilo Pessanha, começa com estas palavras que pouco mais adiante se repetirão: “Há alguns dias, na cidade de Kobe, [...] irrompeu a Primavera.” (id., p. 30). E Wenceslau situa o episódio do “grafofone”, transcrito acima, na “primeira manhã primaveral” (p. 39), que descreve com alguma demora antes de entrar na narração do episódio. Assim que esta termina, lê-se o seguinte (id., pp. 43-44):

Primavera? ia eu pensando com os meus botões. Primavera? ri a natureza? florescem as árvores? cantam amores os pássaros? é uma realidade? Ah! talvez não, que hoje, a um fenómeno substitui-se quase sempre uma indústria; e espectáculos do Pai do Céu foram já quase todos suprimidos, porque iam aborrecendo a humanidade... Cada dia que passa, regista cem descobertas, tendente cada qual a apagar do nosso espírito a lenda do mistério, do incompreensível. A vida, o mundo reduzem-se a máquinas, a engenhos mais ou menos complicados. Doce Primavera, que me enfeitiça? Troça. Aqui anda máquina, apostara! Quem me assegura, que isto não foi primavera servida a meus avós há mais de um século, gravada num cilindro, e impingida depois como nova, de quando em quando, aos patetas, que a aplaudem?...

A máquina de gravação entra aqui no domínio de uma indústria que se ocupa de suprimir, substituir *e falsificar* fenómenos. É a verdade, como verdade natural, que está em jogo e em risco na experiência do cilindro fonográfico, mesmo não tendo essa experiência comportado senão fenómenos, por assim dizer, artificiais ou culturais, espectáculos que não são, nos termos de Wenceslau, “do Pai do Céu”, mas obra humana: discursos, canções, trechos musicais e as reacções de um público a essas *representações*. A falsificação maquinal afecta a natureza na medida em que começa por afectar a naturalidade do humano, deixando prever a possibilidade da falsificação generalizada de toda a espécie de fenómenos, ou seja, de toda a natureza enquanto domínio do fenómeno *original e originado*. A técnica – “máquinas”, “engenhos mais ou menos complicados” – faz entrar o mundo e a vida num processo de repetição sem *verdadeira* origem nem *origem* verdadeira. Para Wenceslau, *a técnica é o falso reproduzindo o falso como se fosse verdadeiro*. E a figura (a sinédoque) da técnica é o cilindro gravado do fonógrafo, com a sua potencialidade hiperbólica de impingir “aos patetas” primaveras repetidas como se fossem novas.

O problema deste texto, em particular desta coda, é a dificuldade da sua conciliação com a dedicatória a Camilo Pessanha, sobretudo se for um Camilo Pessanha já autor do “Fonógrafo”, e da última estrofe do “Fonógrafo” em particular. Porque é bem evidente que se há uma voz falando *em nome da natureza*, para defender a natureza *contra a técnica*, essa voz é a de Wenceslau e não a de Pessanha, é a voz do prosador, não a do poeta lírico. O poeta lírico celebra a irrupção da Primavera como se a Primavera irrompesse, de facto, da música ouvida no fonógrafo, entrelaçando-se com o silêncio posterior ao cessar da música no fonógrafo, que não é um silêncio puro ou um puro silêncio, mas o *agora* em que a “alma das cornetas” se quebra “orvalhada e velada”.

Não querendo cair no absurdo, diria que este *agora* é um *agora* fonográfico, um *agora* inseparável da máquina sem a qual ele não existiria. E tem, no fonógrafo como no poema, a propriedade de ser um *agora* que regressa sem deixar, em cada regresso (em cada leitura ou audição), de ser *agora*. Nenhuma angústia ou nostalgia do presente e da presença de uma Primavera absolutamente natural atravessa o poema de Pessanha. Isto é: nenhuma impossibilidade de concelebrar, nos limites do mesmo poema e do mesmo tempo, o fonógrafo e a Primavera, a técnica e a natureza. E é nisso que o soneto de Pessanha se parece constituir em resposta à prosa de Wenceslau, não para reagir a essa prosa ou para a denunciar, mas para *mudar o registo*, ouvindo nas estrias gravadas a marca, o sinal ou a senha de passagem para outro discurso. Melhor: da passagem para outra coisa que não o discurso, se chamarmos discurso à ordem em que se distribuem os valores do verdadeiro e do falso, da realidade e da alucinação, do natural e do artificial, da vida e da morte, da origem e da repetição. Se o discurso for, por definição, uma ordem regulada – pelo “Pai do Céu”, em última instância –, talvez o poema do fonógrafo e a fonografia enquanto poética se inscrevam antes sob a figura de certo desregramento que o dodecassílabo final, cortando com os treze decassílabos anteriores, poderia simbolizar.

Bibliografia

- Lemos, Esther de, *A «Clepsidra» de Camilo Pessanha*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Verbo, 1981.
- Moraes, Wenceslau de, *Pausagens da China e do Japão*, 2ª ed., Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1938.
- Pessanha, Camilo, *Clepsydra*, ed. de Gustavo Rubim, suplemento de *Colóquio-Letras*, nº 155-156, Janeiro-Junho 2000.